

Tradição e modernidade no “Concertino para piano e orquestra de cordas” de Ricardo Tacuchian

Zélia Chueke
Universidade Federal do Paraná
zchuekepiano@ufpr.br

Isaac Chueke
Escola de Musica e Belas Artes do Paraná
chuekemusic@hotmail.com

Sumário:

Este trabalho integra uma pesquisa em andamento sobre a relação entre os intérpretes e a produção musical de nosso tempo. Para esta pesquisa, partimos da constatação de que a modernidade na música se revela através da mensagem propriamente dita, ou seja, do conteúdo do discurso musical, a despeito de notação, forma ou estrutura. Exploramos neste texto, uma seqüência de aspectos verificados em obras de compositores do século passado, que foram re-visitados por um compositor brasileiro, atuante no cenário musical de nossos dias; a atualidade do material sonoro confere a estes aspectos a qualidade da novidade, transpondo a suposta barreira existente entre os conceitos de tradição e modernidade.

Palavras-Chave: Modernidade e tradição – Análise para intérpretes – Música brasileira contemporânea.

Considerações preliminares

A busca da novidade em nosso tempo tem produzido diversidade e riqueza em termos de material sonoro, fruto não somente da experimentação e da introdução de material inédito, como também da re-visitação do passado e reorganização de idéias exploradas anteriormente. Em outras palavras, vários dos recursos utilizados em obras compostas recentemente podem ser observados em composições do repertório considerado tradicional, e vice-versa. Tais coincidências demonstram que “a modernidade não se impõe necessariamente pela introdução de novas formas de notação, organização ou estrutura, mas pela novidade do conteúdo do discurso musical propriamente dito” (Chueke, 2005: 72).

No caso da música brasileira, devido à pluralidade de nossa cultura, a modernidade se faz presente tanto no material classificado de forma limitada, como “representativo”, quanto numa linguagem mais universal, a qual reflete a abertura de nossos músicos, receptivos às mais diversas influências, provenientes deste ou de qualquer outro território. O *Concertino para piano e orquestra de cordas* objeto deste presente trabalho, reflete um pouco de todas estas tendências, evocando pontualmente sabores nacionais dentro de um discurso universalmente contemporâneo, simultaneamente revisitando procedimentos da linguagem tradicional, mais especificamente como veremos a seguir, no que diz respeito à utilização da forma e cores que em muitos aspectos lembram a do *Concerto grosso*.

Relação constante entre passado e presente

Escrita em 1977, a peça de Tacuchian, com duração de cerca de 18 minutos, divide-se em três movimentos: *Allegro ma non troppo – Andante - Tempo I; Largo; Allegro – Lento – Moderato - Tempo I*.

De imediato salta aos olhos as mudanças de andamento dentro de um mesmo movimento – neste caso, o primeiro e o terceiro, característica do concerto grosso. Por outro lado, o papel do piano, ora enquanto instrumento solista ora enquanto parte da orquestra, sustentando material apresentado nas cordas, nos reporta ao concerto em Mi bemol Maior de Johann Christian Bach utilizado por Charles Rosen (1972: 189-190) para exemplificar o procedimento comum na época, de se interromper a linha do teclado enquanto baixo contínuo por alguns compassos, com o intuito de valorizar sua entrada enquanto instrumento solista. Além destes dois recursos, a peça de Tacuchian evoca igualmente a divisão do tema entre o instrumento solista e os outros instrumentos da orquestra, como fez Mozart no primeiro movimento do Concerto KV. 271, também em Mi bemol Maior, logo na exposição do primeiro tema, efeito que vamos rever em outros concertos do próprio Mozart, como o KV. 467, ou mais intensamente no 2º movimento do Concerto nº4, op.58 em Sol Maior de Beethoven.

Este contexto do séc. XVIII aqui evocado de forma bastante simplificada, já evidencia quão limitada é a idéia de que a utilização de novos recursos necessariamente elimine a validade da utilização de procedimentos conhecidos anteriormente. No caso do concerto de Johann Christian Bach, poder-se-ia assumir que o tratamento concedido a um instrumento solista inaugurava uma nova era em termos de hierarquia. Conforme observamos, ao contrário do que se poderia supor – de que as funções estariam delimitadas: solista x acompanhamento – Mozart integra novamente instrumento solista e orquestra, que dividem a função de apresentar o tema. Como que para eliminar qualquer possibilidade de uma nova rotulação¹, o próprio Mozart, mais adiante, no terceiro movimento de seu concerto em Dó Maior, KV 415, não apenas integra piano e orquestra num dos mais sofisticados exemplos de música de câmara, como relembra o formato do concerto grosso (numa fase anterior inclusive à de J. C. Bach), intercalando andamentos diferentes no mesmo movimento, sugerindo pequenos improvisos através das fermatas, a cada mudança de andamento, em momento algum privilegiando o piano apenas como instrumento solista. Avançando rapidamente no tempo, com o intuito de reafirmar a idéia de que a modernidade não se atém a uma determinada época, estando diretamente ligada ao contexto onde é introduzida, fazemos menção ao *Concerto para cravo* (ou pianoforte), flauta, oboé, clarineta, violino e violoncelo, de Manuel de Falla, num formato certamente semelhante a vários dos concertos grossos compostos por Corelli; a modernidade fica evidente justamente pela utilização de recursos no discurso musical que não apenas mesclam-se perfeitamente com esta forma “antiga” como lhe conferem um caráter revolucionário. Podemos assim sustentar a idéia de que se mesmo no séc. XVIII, as mudanças de atitude no tratamento sonoro nunca foram definitivas, havendo sempre espaço para que se revisitasse o passado, combinando-o com novas perspectivas, seria mesmo de se esperar que o material sonoro de nosso tempo, a partir do exemplo histórico mais amplo e solidificado, dele se valesse para construir sua identidade moderna.

A ocasião propicia uma breve consideração sobre o tipo de formação oferecida pelos nossos conservatórios, escolas de música e universidades em termos de conhecimento de repertório, cultura musical em geral, teoria e análise musical. Numa atitude limitativa e contraproducente, nossas instituições parecem não se importar com a falta de preparo dos futuros profissionais, em detrimento da prática musical baseada na decodificação criteriosa do discurso registrado na partitura. Conseqüentemente, tomando como exemplo o presente texto e as considerações até aqui apresentadas, não se pode esperar que ouvidos não preparados e nunca imersos em toda a riqueza musical de todos os tempos, possam valorizar devidamente uma produção de bom nível.

Formas e cores do século XVII transportadas ao século XX

Devido ao curto espaço alocado para este trabalho, exploraremos a seguir apenas o primeiro movimento do *Concertino para piano e orquestra de cordas* de Ricardo Tacuchian², enfatizando alguns dos traços de tradição e modernidade que consideramos particularmente relevantes para a continuação desta e de futuras pesquisas. O movimento inicial - *Allegro ma non troppo - Andante-Tempo I* - evoca todos os aspectos mencionados acima, ao considerarmos as obras de J. C. Bach e Mozart. Vale igualmente ressaltar as

¹ Referimo-nos aqui às afirmações do gênero “a partir do século...” que certas didáticas de História da Música insistem em registrar, como se os compositores produzissem em função da classificação e dos índices impostos pelos livros que seriam posteriormente publicados sobre suas obras.

² A partitura desta peça foi doada aos autores deste trabalho pelo compositor, em 1980.

diferentes características melódicas e rítmicas dos dois temas principais e dos dois motivos que dão origem a diversas formas de variação e que conferem à peça um forte caráter de improvisação.

Estas características ilustram particularmente os conceitos apresentados por Arnold Schönberg, a saber, a “developing variation” e a diferença entre tema e melodia:

A música no estilo de composição homofônico-melódico, ou seja um tema principal, acompanhado e baseado em harmonia, produz seu material através de variações em desenvolvimento. Isto significa que a variação dos elementos de uma unidade básica produz todas as formulações temáticas que produzem de um lado, fluência, contrastes, variedade, lógica e unidade e por outro, caráter, humor, expressão e toda diferenciação necessária – elaborando assim a idéia da peça. (Arnold Schönberg, 1984 : p.397).

Uma *melodia* pode ser comparada a uma visão, um aforismo, que progride rapidamente do problema à solução, enquanto que um *tema* se parece mais com uma hipótese científica que não consegue convencer sem a ajuda de um bom número de experimentos ou sem apresentar provas[...]. (Arnold Schönberg, 1987: 124).

A síntese destes conceitos apresentada por Carducci-Augustin (1926), e se aplica a todas as obras citadas até agora, podendo ser verificada na exploração de textos musicais de épocas e estilos os mais variados. “O tema musical, geralmente entendido como uma célula, um núcleo, ao mesmo tempo rítmico, harmônico e melódico, integra sem sua síntese eficiente toda uma série de combinações que se revelam durante o seu desenvolvimento.” (Edgar Carducci-Augustin, 1926: 481).

O primeiro tema, introduzido pelo piano (comp.1-8.3; exemplo 1), soa como um improviso originado do si 5 na mão direita, em *ff*, primeira nota emitida pelo piano em resposta ao mi bemol oitavado, no registro grave do piano, apoiado em uníssono pela orquestra (intervalo de 5ª aumentada). A terminação do tema sugere diminuição de tempo apenas através dos valores rítmicos. Por ter sido tão regularmente utilizado por compositores como Beethoven e Brahms - tanto para uma diminuição como para uma aceleração do andamento - este recurso praticamente passou a ser considerado como uma característica de seus estilos. Sua eficácia fica evidenciada se levarmos em conta certos mal-entendidos a respeito de aceleração e diminuição do tempo.

Igor Stravinsky (1952:22) explica que “uma aceleração não altera mais do que o movimento”. O exemplo é bem simples: “Se eu canto o hino americano duas vezes mais rápido, eu modifico seu tempo, e não altero em nada seu ritmo, pois as relações de duração continuam as mesmas.” O mesmo exemplo poder ser perfeitamente aplicado à diminuição do tempo, para fins da obra em questão. Igualmente, como disse Stravinsky, não precisaríamos nos ater a este assunto “deveras elementar”, mas a necessidade se impõe pelo que ele classificou como “abuso do vocabulário musical”, o que nos remete ao que foi dito anteriormente, a respeito da negligência por parte de nossas instituições em relação ao cultivo da precisão na leitura musical.

Allegro ma non Troppo ♩ = 88

Exemplo 1: Concertino para piano e orquestra de cordas de Ricardo Tacuchian - tema 1 no piano, mão direita

Em 8.3, como no começo da peça, o mi bemol oitavado no piano, em uníssono com as cordas, formando o acorde mi bemol- dó bequadro - dó sustenido-ré com a sustentação do mesmo no piano (mínima pontuada), origina uma primeira variação do tema. O intervalo entre o mi bemol e a 1ª nota da variação (lá6) é de 4ª aumentada, introduzida por uma 4ª diminuta (si 2 – mi bemol 2). Esta variação do tema acontece no mesmo registro - bastante agudo - do tema, seguindo-se uma série de saltos de oitava, em movimento descendente (compassos 11, 12 e 13) chegando ao registro mais grave com o *martelato* de um cluster dividido entre as duas mãos (sol -1, lá bemol -1, lá bequadro -1 e si bemol -1). O mi bemol é novamente ouvido no compasso 21.4 dando origem à terceira variação do tema que vai até o compasso 26.1. Desta vez o tema no piano aparece transposto, uma 2ª abaixo, em relação à sua primeira exposição. A quarta variação (comp. 26 - 36), inverte a ordem dos eventos construindo com as várias entradas distribuídas entre os instrumentos da orquestra, a idéia de aceleração através das figuras rítmicas. O tema desta vez é apresentado pelo 1º. Violino, ‘dilatado’, devido às quiálteras e colcheias que substituem as semicolcheias originais.

Neste trecho, fica caracterizado o que seria a parte equivalente ao *tutti* no concerto grosso, quando solista(s) e orquestra trabalham juntos e de modo intenso, aumentando consideravelmente o volume da massa sonora e contrastando com as seções anterior (comp. 1-26.1) e posterior (comp. 37-56) onde se destaca a parte do piano- uma referência ao *concertino*. Impressiona a insistência no intervalo de 2ª menor em sua forma harmônica e melódica, (ré - mi bemol e si bemol – lá) no grave do teclado, fazendo as vezes do pedal anteriormente sob a responsabilidade da orquestra.

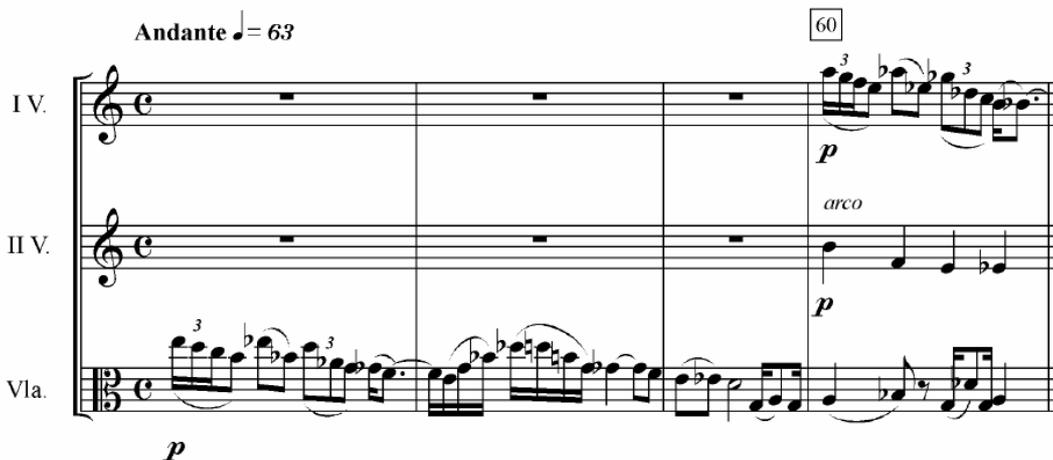
No compasso 37, inicia-se uma seção de ‘esvaziamento’, fato compensado pelo moto continuo em semicolcheias na mão direita do piano em contraponto com o desenho da mão esquerda e das cordas em semínimas, *pizzicato* (comp. 37-39). Tudo isto em *p súbito*, preparando a entrada do solo de piano no compasso 40, num improviso sobre um motivo em semicolcheias (exemplo 2).



Exemplo 2: motivo no piano, mão direita (comp. 40-41)

A passagem, sugerindo uma liberdade por parte do solista na elaboração livre sobre um fluxo contínuo de semicolcheias, soa quase *jazzisticamente*. O intervalo de 2ª menor permanece muito presente no piano (ré #4-mi4, lá #3-si3); a superposição de dois acordes de dominante (comp. 48) - um de 9ª, a partir da fundamental lá com a nona no baixo, e outro de sétima, no piano, a partir da fundamental si - não deixa de soar convencionalmente em meio à estas dissonâncias; adentramos agora um trecho em uníssono para as cordas, em *pizzicato*. A orquestra termina este trecho sem o piano com a reiteração do primeiro tema, a cargo dos violoncelos e contrabaixos. As violas se encarregam de nos trazer o primeiro tema (comp. 57-65), no *Andante* (exemplo 3), acompanhado em contraponto pelos segundos violinos e os baixos da orquestra. A mudança de andamento no meio do movimento evoca mais uma vez as características do *Concerto grosso*.

Andante ♩ = 63



Exemplo 3: Andante, primeiros compassos; violinos e viola.

Nota-se nestes primeiros compassos, o estilo *fugato*, estando bem delineados o sujeito (comp. 57-59.3) e um contra-sujeito (comp. 59.4-64.2), cujo tempo forte coincide com a entrada deste último, também coincidindo com a entrada do tema nos primeiros violinos no compasso 60. O tempo I retorna no compasso nº 66, introduzido por uma seqüência de quiálteras e semicolcheias (efeito de aceleração; comp. 64-65) onde violinos e violas apresentam um novo desenho de semicolcheias (exemplo 4), inspirador de toda uma seção de improviso dividida entre as cordas e o piano, trabalhando em seu desenvolvimento os diferentes timbres.



Exemplo 4 : motivo nos 1ºs violinos (comp. 66)

Em 88.3 a mão esquerda prepara com um movimento contínuo em semicolcheias, a entrada do segundo tema (exemplo 5) sendo apresentado na mão direita do piano.



Exemplo 5 : tema 2, piano mão direita (comp.89-96)

A segunda parte deste segundo tema, em semicolcheias, é tirada de um pequeno motivo que aparece pela primeira vez nos compassos 31 e 36 no piano. Variantes deste tema são apresentadas entre os compassos 97 e 105.1, bem como entre os compassos 107.4-117.

Julgamos interessante apontar que a partir do início do *Andante* (comp. 57-67), passando pelo *Tempo I* (comp. 66 – 117), fica bastante caracterizada a cumplicidade entre o piano e a orquestra. Sempre dentro do espírito dos contrastes de andamento, o compasso 118 retoma o *Andante*, apresentando o tema novamente ‘dilatado’ (vide comp. 28.3 – 31.1) seguindo-se um excelente trabalho contrapontístico entre as cordas que nos leva ao andamento Vivo (9/8), em *pizz* (c. 148) que por sua vez introduz e sustenta o retorno do tema 2 no piano.(c.154-163).

Do compasso nº 164 a 169, é apresentada uma outra variação do segundo tema no Tempo I (4/4) e introduzindo a cadência do piano, baseada na variação deste tema (comp.170-191), sendo que a partir do c. 168.3 a repetição variada da cabeça do primeiro tema nos leva à cadência que relembra tanto o primeiro quanto o segundo tema, combinando-os e transformando-os ritmicamente. É o segundo tema que permanece, trabalhado pelo piano e pela orquestra, em *ff*, concluindo este movimento com a reincidência do motivo em semicolcheias.

Dando continuidade à pesquisa...

Através de considerações como estas, enriquecidas pela experiência de intérpretes e pesquisadores, daremos prosseguimento a esta pesquisa, baseada no papel do intérprete como primeiro responsável no processo de comunicação entre o compositor e o ouvinte. Trata-se, neste caso, de aguçar a percepção dos aspectos de modernidade e tradição numa obra, otimizando e valorizando devidamente a construção da performance.

Referências bibliográficas:

- Bosseur, Jean-Yves et Dominique 1999. *Révolutions musicales*. Paris: Minerve.
- Carducci-Augustin, Edgar 1926. *Le Courrier musical*, nº18, ano 28, 1º de novembro.
- Chueke, Zélia 2005. Traços de modernidade em obras de Janáček, Debussy, Schönberg e Ligeti. *Música em Perspectiva*. Nº1, 72-100.
- Chueke, Zélia e Isaac Chueke 2005. Interprétation à deux. In : Lacchè, Mara, ed. *L'imaginaire musical entre création et interprétation*. Paris : L'Harmattan, 223-229.
- De Falla, Manuel 1970. *Concerto*. Paris: Max Eschig.
- Duteurtre, Benoit 2006. *Réquiem pour une avant-garde*. Paris : Les Belles Lettres.
- Einstein, Alfred 1979. *Mozart. His Character, His Work*. New York: Oxford University Press.
- Gilly, Cécile e Claude Samuel, ed. 1991. *Acanthes An XV : composer, enseigner, jouer la musique d'aujourd'hui*. Fondettes: Editions Van de Velde.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Piano Concerto N°9*. NY: Broude Bros.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Kammerkonzert C Dur - KV 415*. Frankfurt: Editions Peters, Nr. 9080.
- Rosen, Charles 1972. *The Classical Style*. NY: Norton Library.
- Schloezer, Boris e Marina Scriabine 1959. *Problèmes de la musique moderne*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Schönberg, Arnold 1984. *Style and Idea*, California: UCP.
- Schönberg, Arnold 1987. *Les Fondements de la composition musicale*. Paris : Lattès.
- Stravinsky, Igor 1952. *Poétique musicale*. Paris : Éditions Le Bon Plaisir.
- Tacuchian, Ricardo 1977. *Concertino para piano e orquestra de cordas*. RJ : Sistrum.
- Vignal, Marc 2001. *Mozart et Haydn*. Paris : Fayard.